

SARAH HEIDEBROEK

Im Labor des Malers. Josef Albers in Bottrop

»I want to open eyes« – dieser erste überlieferte Satz Josef Albers' nach seiner Übersiedlung in die USA 1933 macht in seiner ganzen Kürze deutlich, was für ein Ziel der Bauhausmeister Albers zeit seines Lebens mit höchster Konsequenz verfolgte. Dazu schuf er ein Œuvre von über 2500 Gemälden auf Masonit und Papier.¹

Für Albers, der 1888 in eine Familie von Schmieden und Flachmalern geboren wurde, sollte dabei die Handwerklichkeit einer der wichtigsten Aspekte seiner Kunst sein.² Schon bei seinem Studium an der Kunstakademie in München schätzte er besonders den Maltechnikkurs bei Max Doerner.³ So gehörte für den Künstler wie für den Lehrer Albers das Primat dem Werkstoff, was nicht nur in seiner Bauhauszeit Ausdruck findet, als er seinen Studenten zuallererst beibrachte, die Technik zu beherrschen, sondern auch seinen eigenen Umgang mit dem Werkstoff Farbe prägen sollte.⁴

<1>

Als Albers beginnt, sich mit dem Medium Farbe zu beschäftigen, hat er bereits auf anderen Gebieten und mit vielen verschiedenen Werkstoffen gearbeitet. Im Vordergrund steht für ihn jedoch immer die Beherrschung des Materials. Ernst Hans Gombrich drückte es einmal so aus: »Man kann sich seinen Materialien unterordnen – das ist die Lehre von der Materialgerechtigkeit. Oder man stellt seine Meisterschaft unter Beweis, indem man das Material dazu zwingt, sich dem eigenen Willen unterzuordnen. Albers konnte beides.«⁵ Albers' Kunst ist ein stetes Changieren zwischen diesen beiden Standpunkten. Er beherrscht sein Handwerk, er ist berühmt für den Umgang mit dem Malmesser, er ordnet sich dem Material Farbe jedoch auch unter, indem er sie nie moduliert, sondern in ihrer Beschaffenheit annimmt, wie sie ist.⁶

Aber dieser Materialaspekt ist es auch, den er nie in den Vordergrund gestellt wissen wollte. Er nimmt sich und sein Eingreifen als Künstler bewusst zurück, um die Farbe in seinen Werken und nicht ihre Materialität für sich allein wirken zu lassen.

1946/47 beginnt Albers seine bis dahin wohl wegweisendste Serie: die sogenannten *Adobes* oder *Variationen eines Themas*, die sich in ihrer Komposition an die Architektur der einfachen Behausungen der mexikanischen Bevölkerung anlehnen, die er in zahlreichen Besuchen Mesoamerikas beobachten konnte. Diese Form erlaubt es ihm zum ersten Mal, Farbe in genau berechenbaren Quantitäten auf den Malgrund zu bringen, was die Experimente und Beobachtungen im Verhalten der Farben nachvollziehbar macht. Diese Beschäftigung mit Farbbeziehungen kulminiert in den Jahren 1949/50 in der Serie, die Josef Albers erst sehr spät, im Alter von 62 Jahren, berühmt machen sollte: den *Homages to the*

Square. Hier abstrahiert er die Gestalt der Adobehäuser noch weiter, um zu einer allgemeingültigen, nicht natürlichen Form zu gelangen, die es ihm erlaubt, ganz besonders die Farbe und nicht die Form in den Vordergrund treten zu lassen. Er erklärte einmal, der Titel seiner berühmten Werkserie sei irreführend, er huldige nicht dem Quadrat; es sei nur das Tablett, auf dem er Farbe serviere.⁷

Bis zu seinem Tod im Jahr 1976 schuf er mehr als 250 *Adobes* und über 2000 Quadratvariationen, nach von ihm selbst aufgestellten Regeln. So hielt er 1955 in seinen Notizbüchern fest: »The painting is in most cases done with the palet [sic!] knife. I prefer one primary direct coat; an [sic!] very white ground. Paint directly from the tube; without additional painting medium [...].«⁸

Ähnliche Angaben vermerkte er auf fast jeder *Homage to the Square* oder jedem *Adobe*. In seiner akribischen Art und erstaunlich kleinen Handschrift notierte er alles, was er als Information für sein Werk relevant hielt.

<2>

Josef Albers arbeitete entgegen der allgemeinen Vorstellung von einem Künstler nicht mit der Staffelei in einem tageslichtdurchflutetem Atelier. Sein Arbeitsplatz war spätestens seit 1950, als er nach New Haven zog, ein Kellerraum, den er spartanisch mit zwei selbstgebauten Tischen, 1,20 x 2,40 m große Sperrholzplatten auf einfachen Böcken, ausgestattet hatte. Über diesen Tischen waren zwei Lichtinstallationen angebracht. Einmal mit einer Anordnung von Lampen in der Reihenfolge warm-kalt-warm-kalt und über dem anderen Tisch in der Reihenfolge warm-warm-kalt-kalt.⁹ Alle *Homages* sind so unter künstlichem Licht entstanden, vielleicht, um sich den Unbilden des natürlichen Lichts nicht aussetzen zu müssen. Denn das hätte bedeutet, bei schlechtem Licht aufs Malen verzichten zu müssen. Zusätzlich hatte Albers so die Kontrolle über die Wirkung seiner Farben unter verschiedenen Lichtverhältnissen, denn seine Bilder würden, nach seiner eigenen Aussage, ja sowieso meist unter künstlichem Licht betrachtet.¹⁰

<3>

Den Großteil seiner Bilder malte Albers auf sogenannte Hartfaserplatten. Dabei handelt es sich um ein am Anfang des 20. Jahrhunderts neues Material, das eigentlich zum Hausbau und zur Innenauskleidung erfunden wurde. Bei der Herstellung wird Holz in einem explosiven Verfahren auseinandergerissen, wobei die Holzfasern übrig bleiben, die nun erneut mittels thermoplastischer Kunststoffe unter hohem Druck wieder zusammengepresst werden. Die so entstandenen Hartfaserplatten haben die natürlichen Eigenschaften von Holztafeln, sie reagieren in gleicher Weise auf Temperatur und Feuchtigkeit wie Holz, sind aber um einiges preisgünstiger zu produzieren. Schon bald entdeckten Künstler dieses Material als Bildträger. Die Hartfaserplatten sind zumeist unter dem Namen Masonit bekannt, benannt nach dem ersten Hersteller dieser Platten in den USA. Schon bald kamen jedoch generische

Produkte auf den Markt, die finnische Insulite-Platte und einige deutsche Produkte.¹¹ Albers nutzte nicht ausschließlich das dunkelbraun gefärbte Masonit, sondern verwandte sicherlich auch andere Produkte, obschon er in seinen eigenhändigen Notizen aus seinem Studio 1955 vermerkte: »panels are usually masonite«. ¹² So lässt sich diese Notiz auch in der Bottroper Sammlung nachvollziehen, die immerhin 89 Ölbilder auf Hartfaserplatte umfasst. Es gibt, außer einem Beispiel auf Aluminium, keine feststellbare Änderung im immer gleichfarbigen und gleich strukturierten Malgrund, sodass davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei allen Tafeln um Masonit handelt.

In der ersten Zeit bemalte Albers die glatte Seite der Masonittafeln, ging aber später dazu über, die raue Rückseite zu verwenden, da er feststellte, dass die Grundierungs- und Farbschichten auf der glatten Seite »abrutschten«. ¹³ So zog er wahrscheinlich schon ab etwa 1950 die geprägte Seite vor, da sie der Farbe mehr Haftung bot. ¹⁴ Die Annahme Patricia Garlands, Senior Paintings Conservator in der Yale University Art Gallery, wo auch Albers lehrte, dass er sich in den späten Fünfzigern – was für uns die Zeit frühestens nach 1956 bedeuten muss – der rauen Seite zuwandte, mag auf die Notizen von Albers in der Sammlung der Josef and Anni Albers Foundation zurückgehen, die von 1955 stammen und wo er anführt, früher auf der glatten Seite gemalt zu haben. ¹⁵ Er gibt dabei jedoch keine Zeit an, sodass nach einer Bestandsaufnahme der Ölgemälde in Bottrop davon ausgegangen werden kann, dass er, schon als er sich noch mit den *Adobes* beschäftigte, bereits die raue Seite präferierte. Nur noch einige wenige Werke der Sammlung, die bei den Ölgemälden eine Zeitspanne von 1934 bis 1973 umfasst, sind auf der glatten Seite der Masonitplatte gemalt. ¹⁶ Das erste erhaltene Werk in der Bottroper Sammlung, dessen Malschicht sich auf der strukturierten Seite der Holztafel befindet, ist *Checkered Center*, 1939. Das zweite Beispiel einer Verwendung der rauen Seite des Masonits ist gleichzeitig die früheste *Homage to the Square* in der Sammlung des Hauses: *Tempered Ardor* von 1950. Es mag sich bei ersterem um eine Ausnahme handeln, eine Probe, doch legt die Notiz von 1955 nahe, dass Albers bereits früher, als von Garland angenommen, auf der geprägten Seite der Holztafeln malte.

Nachdem Albers nun die strukturierte Seite des Masonits für seine Malerei nutzte, fiel ihm ein weiterer Vorteil ins Auge: die Rautenstruktur der Prägung ließ seine Malzüge mit dem Palettenmesser, wenn sie in eine bestimmte Richtung verliefen, weniger offensichtlich erscheinen, was seinen Bestrebungen, sich als Maler möglichst weit zurückzunehmen, entgegenkam. ¹⁷

<4>

Hatte Albers nun die Ausrichtung der Masonitplatte ausgewählt, nachdem er sie sorgfältig auf ihre Regelmäßigkeit und Eignung als Malgrund untersuchte, begann er mit der Grundierung. Meist trug er, oder vielmehr sein Studioassistent Albert E. Powell, die

Grundierung in mehreren Schichten auf, wie er es schon bei Max Doerner in München lernte.¹⁸ In der frühen Zeit in den USA benutzte er einen selbstgemischten Kalkgrund nach einem Rezept von Doerner, allerdings erwies sich dieser als ungeeignet für das dortige Klima, weshalb er ihn schnell aufgab.¹⁹ Als nächstes testete er Kaseingrund, den er mit Dammar, Leinöl und Terpentin mischte, um einen Halbölgrund zu erhalten. Diese Gründe gilbten jedoch recht schnell. Albers nutzte sie dennoch lange, bis etwa 1959, wobei er verschiedene fertige Fabrikate wie Luminall und Texolite verwendete. Gleichzeitig gebrauchte er auch einen Lack als Grundierung, der eigentlich zum Anstrich von Haushaltsgeräten diente.

Um das Verziehen der Holzplatten beim Trocknen der Grundierungsschichten zu verhindern, grundierte Albers auch die hintere Seite seiner Tafeln. Dies führte jedoch zu Trockenfäule zwischen den luftdicht abschließenden Schichten und er gab es zugunsten einer Schicht Leinöl auf, die er in die Rückseite rieb.²⁰

Ziel bei allen Grundierungen war es stets, einen möglichst hellen und strahlenden Untergrund für die Farbe zu erhalten. Die Ursache, weshalb Albers unaufhörlich nach dem weißesten aller Untergründe suchte, mag in seiner früheren Beschäftigung mit Glas liegen. Licht brachte die farbigen Glasbruchstücke, mit denen er zuerst am Bauhaus arbeitete, zum Strahlen. Und genau dieses Licht suchte Albers nun auch für seine Ölgemälde, damit es aus dem Untergrund seine Farben auf der Tafel strahlen ließ. Ende der 1950er Jahre kam er so zu Liquitex Gesso, einem fertigen Gipsgrund, der nicht gilbte und sein strahlendes Weiß behielt. Diesen ließ er in bis zu 8 Schichten, die zwischendurch immer wieder über Nacht trockneten und mit Sandpapier in immer feineren Abstufungen geschliffen werden mussten, auftragen, bevor er als nächstes mit Bleistift und Lineal die Rastereinteilung für seine Ölgemälde anlegte.²¹

<5>

Dies tat Albers mit einem 7H Bleistift, wahrscheinlich, um seine Unterzeichnung so unauffällig wie möglich zu halten. In seinen Notizbüchern notierte er jedoch auch, dass er ab etwa 1958 Silberstift für die unterliegende Rastereinteilung benutzte.²² Worin hier der Grund zu suchen ist, lässt sich nicht genau nachvollziehen. Eventuell nutzte Albers Silberstift, weil er noch härter als der härteste Bleistift im Handel ist und sich hiermit noch feinere, fast unsichtbare Linien ziehen ließen. Vielleicht schätzte er jedoch auch die Tatsache, dass Silberstift mit dem Gipsgrund reagiert und oxidiert, das heißt, etwas bräunt und nicht grau bleibt wie herkömmlicher Bleistift.²³

<6>

Allen Ölgemälden liegt eine schachbrettartige Struktur zugrunde. Diese bewirke, laut Albers, eine Verwandtschaft aller Teile und deshalb die Gleichartigkeit der Form. Außerdem mochte Albers den Gedanken, dass die Struktur der *Adobes* und später auch der *Homages* an die

Divisions on a Ground – Variationen eines Themas – einem Begriff aus der Musik angelehnt sind. Die Musik verhalte sich wie ein Taktgeber für die Form und Wirkung seiner Bilder.²⁴

Solche Schachbrettstrukturen wurden schon von Johannes Itten zwischen 1919 und 1923 als Unterrichtsbeispiel im Vorkurs am Bauhaus benutzt, um die Methode der Bildunterteilung zu lehren, Paul Klee sollte sich Ende des Jahrzehnts intensiv damit beschäftigen und Albers nutzte sie bereits für seine frühen Glasbilder, wie etwa *Grid Mounted* von 1921.²⁵

Das oben beschriebene unterliegende Ordnungsprinzip erlaubte es nun dem Künstler, die einzelnen Farbmengen seiner Kompositionen genau zu berechnen und somit exakt nachvollziehen zu können, was eine Veränderung in der Menge für die Farbwirkung bedeutet. So variierte er zuerst den Aufbau der an die mexikanischen Häuser erinnernden Formen der *Adobes*, indem er den einzelnen Bestandteilen wie Sockel, Wand, Fenster- oder Türöffnungen und Dach mehr oder weniger Anteile Farbe zurechnete. Seit den 1930er Jahren beschäftigte er sich auch mit optischen Täuschungen und versuchte, indem er nach der genau richtigen Zwischenfarbe suchte, Flächen in seinen *Adobes* transparent überlappend wirken zu lassen, obwohl sie es faktisch nie waren. Er machte sich einen Spaß daraus, Betrachter raten zu lassen, wie viel sie von der einen oder anderen Farbe sahen und war hocheifrig, wenn er viele verschiedene Antworten bekam. Dies beschreibt in Kürze einen der wichtigsten Aspekte Albers'scher Kunst: die Diskrepanz aufzuzeigen zwischen dem physischen Faktum und dem psychologischen Effekt. Denn tatsächlich hatte er die exakt gleichen Farbmengen verwendet.²⁶ Die dazugehörigen dezidierten Berechnungen notierte er, genau wie Farbangaben, Farbhersteller, Grundierungs- und Firnisangaben auf den Rückseiten seiner Werke.

Finden sich bei seiner etwa 250 Beispiele umfassenden ersten großen Serie der *Adobes* noch komplizierte Berechnungen der Mengenanteile der Farben, so vereinfacht er sein Prinzip und damit die Form ab 1949 mit der Werkserie, die aus ihm den »Mann mit den Quadraten« machen sollte.²⁷

Die bis zum Äußersten vereinfachte und perfektionierte Form verhilft nun der Farbe zu ihrem endgültigen Durchbruch als alleinigem Agenten im Bilde. Er entwirft für seine Studien vier, respektive fünf verschiedenen Schemata. Sie alle zeigen ineinander geschachtelte Quadrate verschiedener Größenverhältnisse.

Zunächst entwarf er ein Modell mit vier ineinander geschachtelten Quadraten. Diesem folgten drei weitere mit jeweils drei Quadraten. Eine Mischform, als fünfter Typus, bilden die sogenannten *White Line Squares*. Hierbei handelt es sich eigentlich um ein Drei-Quadrat-Schema, dem eine weiße Linie als viertes Quadrat eingeschrieben wird. So unterteilt diese weiße Linie eine Farbfläche in zwei und bewirkt so subtile Unterschiede innerhalb einer uniformen Farbe für das sensible Auge.²⁸

Alle Quadratschemata unterliegen einer Horizontal- und einer Vertikaleinteilung auf einem Raster von je 10 x 10 Einheiten in allen Größen, beginnend mit 30,5 x 30,5 cm bis hin zu 121 x 121 cm.²⁹ In horizontaler Linie sind die Einheiten vom inneren Quadrat aus gesehen doppelt so groß, wie die vertikalen Einheiten nach unten. Nach oben verdreifacht sich die Menge, sodass alle Quadrate einen gemeinsamen Fluchtpunkt unterhalb des Zentrums haben. Dies bewirkt zum einen Bewegung und einen Schwerpunkt im unteren Bereich, zum anderen vermeidet Albers dadurch eine völlige vierseitige Symmetrie, die allzu statisch wirken würde.³⁰ Das, was er bei den *Adobes* begann, entwickelte er nun in seinen Quadratbildern weiter. Auch hier finden sich optische Täuschungen, Farben, die transparent wirken, obschon sie in getrennten Flächen, die nur an ihren Grenzen aneinanderstoßen, existieren. Bewegung entsteht ebenso wie die scheinbare Modulation einer Farbe und der Eindruck von Dreidimensionalität, wobei die faktische Zweidimensionalität nie übersehen werden kann. Die Interaktion der Farben, ihre Beziehung zueinander ist es, die Albers interessiert. Er bemerkte einmal in einem Interview: »I think art parallels life; [...] Color, in my opinion, behaves like man – in two distinct ways: first in self-realization and then in the realization of relationships with others. In my paintings I have tried to make two polarities meet – independence and interdependence, as, for instance, in Pompeian art. [...] In other words, one must combine both being an individual and being a member of society.«³¹

<7>

Nachdem nun das Raster aufgetragen und das Design festgelegt war, konnte sich Albers an die Ausführung und damit an den Farbauftrag machen. Dieser letzte Schritt bei der Entstehung eines Bildes kostete ihn gerade einmal durchschnittlich fünf Stunden.³² Dem gehen jedoch peinlich genaue Planspiele voraus. Die Farbkombination existierte dabei bereits vor seinem geistigen Auge und er begann mit kleinen Studien, deren Möglichkeiten er bis aufs Letzte auslotete. Denn wie er selbst einmal bemerkte, hasste er es, »to leave butter on the plate«.³³ Die besten dieser Vorstudien dienen ihm nun zur weiteren Arbeit mit Farbstudien auf dickem Vellum. Da dies der Farbe den Binder entzieht, konnte Albers so recht schnell beurteilen, ob ihm der Farbton in trockenem Zustand zusagte. Er probierte in diesem Stadium auch die Wirkung der Farben einzelner Hersteller mit einem Firnisüberzug aus, da dies Farben wesentlich dunkler wirken ließ. Hauptsächlich war er in dieser Phase der Bildplanung an den Verhältnissen zwischen Farbe und ihrer Masse auf dem Papier interessiert.³⁴ Diese Studien wirken wenig alberesk, sie weisen viele schnell aufgetragene Flächen und Flecken auf, in die Albers mit der Spitze des Pinsels oder einem Bleistift die Farbbezeichnung oder Bemerkungen ritzte, auch wenn er wie bei seinen fertigen Ölgemälden zuvor mit einem Lineal begann, Einteilungen anzulegen. Diese oft nur sehr schwer lesbaren, weil nicht für einen außenstehenden Leser bestimmten Studionotizen

stellen einen Teil der Dokumentation seiner Experimente dar, weshalb er auch jeden kleinsten Schnipsel aufhob, um später darauf zurückgreifen zu können.³⁵

Der nächste Schritt bestand darin, erste Studien in verschiedenen Quadratschemata und verschiedene Farbkombinationen anzulegen, die ihm im Geiste vorschwebten und aus dieser Gruppe, die etwa 60 Beispiele umfasste, 15-20 auszuwählen und mit diesen weiter zu experimentieren. Hierbei schnitt er Masken zum Darüberlegen für seine Quadrate aus, um schneller neue Kombinationen ausprobieren zu können. Dabei verwendete er auch Folien, die er bemalte und dann die Farbe abkratzte, um sie wiederzuverwerten. In der letzten Vorstudie, die auch immer in ihren Maßen dem geplanten Original am nächsten kam, nachdem er mit immer größer werdenden Studien gearbeitet hatte, legte er das endgültige Aussehen fest. Er passte noch Farben und ihre Mengen innerhalb der Komposition an, indem er eine Farbe mal dem größeren Quadrat oder einem kleineren zuwies, ohne sich jedoch aus seinem zuvor festgelegten Raster und Schema wegzubewegen. Hatte er nun all diese Schritte vollständig ausgeführt, blieb nur noch die Ausführung: »The picture is finished. All the problems are solved. Nothing remains but the execution«.³⁶ Dabei gab er zu, ab diesem Stadium hätte auch jemand anders seine Bilder fertigstellen können.³⁷ Dieses Zitat zeigt, dass es Albers hauptsächlich um den Entstehungsprozess eines seiner Werke geht, das »Problem«, das es zu lösen gilt. Hat er es für sich geklärt, das heißt, die künstlerische Fragestellung ist aufgegangen, so bleibt nur noch die rein technische Ausführung. Der künstlerische Prozess aber, ist bereits abgeschlossen.

<8>

Albers malte hauptsächlich in Öl, vereinzelt – eher im Frühwerk – kommen auch Kaseinfarben vor. Er trug seine Farben ausschließlich mit dem Malmesser auf. Es war ihm äußerst wichtig, die Farbe allein für sich sprechen zu lassen und sein Einwirken beim Entstehungsprozess maximal zu reduzieren.³⁸ Pinselstriche, einen deutlich lesbaren Duktus, wollte er tunlichst vermeiden. Das Malmesser bot ihm dazu die Möglichkeit eines möglichst uniformen, glatten Farbauftrags. Die minimalen Spuren, die das Malmesser unvermeidlich hinterlässt, die »marks of the tool«, waren die einzige Variation im Farbauftrag, die Albers zuließ, wobei er versuchte, sie so unauffällig zu halten als möglich. Der Farbauftrag wurde ihm sonst schnell zu »malerisch«, was von der Wirkung der Farbe ablenke, wie er sich einmal in einem Interview mit Elaine de Kooning äußerte.³⁹

Seine Meisterschaft mit dem Gerät seiner Wahl war in Künstlerkreisen legendär. Niemand sonst beherrschte das Palettenmesser so wie Albers. Er konnte die Farbe direkt und so genau auftragen, dass sie an glatten, geraden Kanten aufeinanderstieß, ohne sich zu überschneiden.⁴⁰ Jeder Farbe sollte so die Möglichkeit gegeben werden, mit ihrer eigenen Stimme zu sprechen.⁴¹ Dieser »eigenen Stimme« jeder Farbe versuchte Albers so nah wie möglich zu kommen, indem er jeweils nur eine Schicht auftrug, eine dauerhafte Technik, wie

er einmal bemerkte.⁴² Bei Schwarz war jedoch oftmals eine Ausnahme vonnöten, da es seine Tiefe verliert, wenn man nur eine Schicht aufträgt. In einigen Fällen war auch das »noblere Aussehen«, das Schwarz dadurch erhielt, da der weiße Untergrund durchschimmerte, gewollt.⁴³ Generell nahm Albers das Verhalten einer Farbe an, auch wenn sie nicht vollständig deckte, entgegen seinem eigentlichen Ziel eines möglichst glatten Farbauftrags.⁴⁴ Dieses Verhalten gehörte für ihn zur »Logik der Farbe«.⁴⁵ Schon bei Max Doerner, dem Lehrer an der Münchner Kunstakademie, den Albers am meisten schätzte, wird beschrieben, wie man eine Farbe aufträgt, um einen möglichst deckenden, ebenmäßigen und leuchtenden Effekt zu erzielen.

Das Leuchten einer Farbe war Albers so wichtig, dass er so wenig wie möglich mischte. Jede Mischung kostet die Farbe Strahlkraft.⁴⁶ Die allgemein kolportierte Behauptung, dass Albers außer Violett, Rosétönen und Hellblau nicht gemischt habe und auch niemals übermalt, lässt sich nach einer genaueren Untersuchung der Bildrückseiten in Bottrop nicht aufrechterhalten.⁴⁷ Es kommen durchaus Mischungen und Übermalungen vor, besonders bei Gelb-, Orange- und Grautönen. Oftmals übermalte Albers graue Farbfelder mit einem Gelbton und umgekehrt. Zu beobachten ist ebenso, dass er vor dem Auftrag einer Farbe eine erste Schicht in Weiß auftrug, wahrscheinlich, um die Strahlkraft der darüber liegenden Farbe noch zu erhöhen. Mischungen, die auf diese Weise entstehen, leben vom Transparenzeffekt, dem Durchscheinen der einen Farbe durch die andere, begünstigt durch den dünnen, einschichtigen Farbauftrag und sind wahrscheinlich subtiler als Mischungen der Öl- oder Kaseinfarbe im klassischen Sinne. Vielleicht fühlte sich der Künstler hier an seine Arbeit mit farbigem Glas erinnert. Mischungen der Farben im feuchten Zustand bestehen zumeist aus mehreren gleichen oder nah beieinanderliegenden Farben, um genau jenen Ton zu treffen, den Albers vor Augen hatte. So mischt er Gelb- und Orangetöne wie auch Schattierungen von Grau, aber auch mehrere gleiche Farben, beispielsweise Cadmium Red Light von drei verschiedenen Herstellern.

Auch Beimischungen von Malmitteln sind zu beobachten. Es handelt sich dabei um Beigaben, die die Ölfarbe schneller trocknen ließen, was sonst gemeinhin mehrere Wochen bis Monate dauert. Albers bemerkt dies auch in seinen Notizen von 1955: »[...] in a few cases I have tried addition [of] Bohemian Wachs or Grumbacher »Gek but I don't see much sense in it«⁴⁸ Er benutzt jenes Grumbacher ZEC Gel jedoch selten, ebenso wie ein Malmittel, den sogenannten »Tauss Dryer«, scheinbar ein Trocknungsmittel, den wohl der Restaurator und Studioassistent Albers' entwickelt hatte. Es scheint ihn insgesamt nicht überzeugt zu haben. Worin hier aber der Grund zu suchen ist, lässt sich kaum mehr sagen. Wahrscheinlich ist, dass sich die Trocknungszeit nicht signifikant verkürzte, da sein Farbauftrag ohnehin meist nur aus einer dünnen Schicht bestand. Dennoch war er, wie schon sein Lehrer Doerner, der Meinung, die modernen Ölfarben enthielten zu viel Binder

und ließen sich dadurch nicht gut verarbeiten. So ging er wohl in vielen Fällen dazu über, entgegen seiner Aussage in seinen eigenhändigen Notizbüchern von 1955, die Farbe nicht direkt aus der Tube aufzutragen, sondern ihr zuerst etwas Öl auf einem Löschkarton zu entziehen und sie sodann aufzutragen.⁴⁹ Albers sprach oft von der »butteriness« einer Farbe, die ihm sehr wichtig war und die er als ideale Konsistenz ansah. So nutzte er auch oftmals bewusst Farbe aus einer älteren Tube, die er aufgehoben hatte.⁵⁰ Denn hier war der Binder schon etwas eingetrocknet, sodass das Pigment überwog und die Konsistenz der von Butter glich, ideal zum Auftrag mit dem Malmesser.

Mit den Jahren wurde Albers immer akribischer was seine Notizen sowohl in Studien, Notizbüchern, als auch bei den Rückseiten seiner Ölbilder anging. Er notierte sogar das Kaufdatum seiner Farbtuben und ob die Pigmente aus einer kleinen oder großen Tube stammten. So lässt sich die Angabe (L) hinter einer Farbnotiz auf einem Ölbild als Farbe aus einer großen (L für large) Tube des Herstellers interpretieren. Die Angabe »I 8« auf einer Farbtube gibt beispielsweise an, dass es sich um eine Tube handelt, die er im Januar 1968 gekauft hatte.⁵¹

Zum jetzigen Kenntnisstand hat Albers Pigmente von über dreißig verschiedenen Herstellern genutzt, darunter häufig so namhafte wie Winsor & Newton, Shiva oder Lefebvre. Dennoch scheint es ihm nicht unbedingt darauf angekommen zu sein, besonders qualitätvolle Marken zu verwenden, obwohl er in seinen Notizbüchern in einigen Fällen gesondert vermerkte, mit welchem Öl, Walnuss-, Lein-, oder Mohnöl die Pigmente gebunden und ob sie per Hand oder maschinell verrieben wurden.⁵² Er schien eher auf der Suche nach immer neuen und für ihn interessanten Farbschattierungen gewesen zu sein.⁵³

Hatte Albers nun ein Bild beendet, ging er noch einmal daran und begann, die überstehende Farbe an den Kanten, wo sie aufeinanderstieß mit einer Rasierklinge abzutragen und zum Schluss noch mit einem Wachsstift darüberzureiben, um die Kanten zu glätten und zu einer möglichst uniformen Farbfläche zu gelangen.⁵⁴

<9>

Albers gefiel die Vorstellung eines abschließenden Firnisses auf seinen Werken, damit die aufgetragenen Farbschichten zu einer ebenen, gesättigten und glatten Fläche wurden.⁵⁵ Dabei stellte er jedoch einige Ansprüche an die Eigenschaften der Schutzschicht. Sie sollte nicht zu glänzend sein, denn das lenke von der Farbwirkung ab.⁵⁶ Sie sollte möglichst dünn sein, nicht gilben, die Ölfarbe nicht zu sehr verändern oder gar entfärben. Im Grunde suchte er lange nach einer Schutzschicht für seine Bilder, die die Farbe gesättigt erscheinen ließ und sie nicht verfälschte.

So experimentierte er im Laufe seines Lebens mit zahlreichen Produkten in verschiedenen Kombinationen, was besonders auch diejenigen Bilder zeigen, die nur zur Hälfte gefirnisst sind, bis er einen Firnis fand, der ihm zusagte.⁵⁷ Zumeist handelt es sich bei den von Albers

favorisierten Firnisarten um Kunstharze, Acrylharze oder thermoplastische Kunststoffe wie etwa das häufig verwendete Polyvinylacetat, die in terpentinähnlichen Lösungsmitteln wie Xylol oder Toluol gelöst wurden und dann entweder aufgesprüht oder mit einem breiten Pinsel aufgetragen wurden. Der Vorteil bei Kunstharzen liegt darin, dass sie im Unterschied zu natürlichen Harzen kaum gilben und sich extrem dünn auftragen lassen. Dies kam Albers' Wünschen entgegen.

Frühe Gemälde zeigen die Verwendung von Weber Matvar oder Grumbacher Matte Varnish, fertige Firnismischungen, wie auch den sogenannten ›M‹ Varnish. Was genau sich hinter dieser kryptischen Bezeichnung verbirgt, lässt sich nicht genau definieren. Albers notierte, es handele sich dabei um einen Firnis, den er von einem gewissen Leo Robinson aus New York erhielt.⁵⁸ Patricia Garland schreibt zur Zusammensetzung von ›M‹ Varnish, es handele sich dabei um Dammar – ein natürliches Harz, das jedoch stark gilbt – gemischt mit Polyvinylacetat und Wachs.⁵⁹ In ihrem früher erschienen Artikel über die Bilder Josef Albers' führt sie an, es handele sich um Grumbacher Matte Varnish mit der Zugabe von Wachs.⁶⁰

In der Bottroper Sammlung lässt sich von 1948 bis 1970 häufig die Verwendung von Lucite +44 (N-Butyl Metacrylate – ein wasserlöslicher Acryllack) aus dem Hause DuPont, gelöst in Xylol beobachten. Später, als Albers ab etwa 1960 dazu überging, seine Bilder firnissen zu lassen, experimentierte er nur noch mit verschiedenen Zusammensetzungen von Kunstharzen und gab die Naturharze auf. Es scheint, dass hauptsächlich zwei Personen Albers' Werke mittels unterschiedlicher Methoden gefirnisst haben. Dabei handelt es sich zum einen um Charles Tauss, Albers' Studioassistent und Restaurator und zum anderen um Daniel Goldreyer aus New York.⁶¹ Zwischenzeitlich, in den 1950er Jahren, halfen auch Studenten aus dem Design-Department der Yale University, dem Albers vorstand, beim Firnissen der Werke.⁶²

Einige Werke zeigen heute scheckige Farboberflächen und entfärbte sowie stark glänzende Partien. Dies ist nicht so intendiert und liegt zum einen wahrscheinlich an einer Reaktion des Firnis' mit der Ölfarbe und dem Metall des von Albers verwendeten Malmessers, zum anderen daran, dass der Firnisfilm in die Ölfarbe sinkt und mit ihr reagiert oder mit der Zeit degeneriert.⁶³ Die von Charles Tauss verwendete Lösung von Polyvinylacetat in Toluol findet sich in der Bottroper Sammlung am häufigsten. Sie kam wohl Albers' Vorstellungen eines idealen Firnisses am nächsten. Einige dieser Bilder weisen heute sehr glänzende Oberflächen auf, sind aber in der Reaktion mit der Farbe eher unauffällig.⁶⁴

<10>

Selbst bei der Rahmung seiner fertigen Werke gab Josef Albers die Kontrolle nicht aus der Hand. Seit 1930 ließ er zunächst Holzrahmen genau nach seinen Spezifikationen von der Holzwerkstatt am Black Mountain College und von anderen Rahmenbauern anfertigen. Einige wenige Rahmen konstruierte er auch selbst.⁶⁵ Er bevorzugte breite Holzrahmen mit

abgerundeten Ecken, die er bisweilen lackierte, bisweilen auch bei besonders schöner Maserung offen ließ.⁶⁶ Bis in die 1960er Jahre lässt sich beobachten, dass Albers breite, unlackierte Holzrahmen einsetzte. Aber schon ab etwa Mitte der fünfziger Jahre ging er vermehrt dazu über, schmale Metallrahmen zu nutzen, die er eigens von Kulicke Framers in New York herstellen ließ. Heute verwendet die Josef and Anni Albers Foundation, die Inhaber des Nachlasses, ähnliche, etwas schmalere Metallrahmen, die von Bark Frameworks, ebenfalls in New York, gefertigt werden.⁶⁷

Zusätzlich haben alle seine Werke einen gemalten, weißen Rahmen, wo er die Grundierung nicht mit Farbe bedeckte. Dieser Rahmen gehörte schon von Anfang an zur Bildplanung. Er begrenzt die Ausdehnung der Farbe und gibt dem Werk einen Anfang und ein Ende, eine Eigenschaft, die Albers als essentiell betrachtete. Darüber hinaus erlaube dieser Rahmen seinen Werken auch, größer zu erscheinen als sie seien.⁶⁸ Dennoch finden sich auch in Bottrop einige wenige Beispiele, wo dieser gemalte Rahmen unter dem eigentlichen Rahmen verschwunden ist. Der Grund hierfür mag darin liegen, dass Albers eben jenes ›Größer-Wirken‹ aufheben, oder er einige Notizen, wie sie bei Werken mit Kaseinfarbe auf der Vorder- und Rückseite am Rand des Werks angebracht sind, ausrahmen wollte.⁶⁹

<11>

Nachdem Albers ein Werk fertiggestellt hatte, notierte er abschließend alle Schritte, die dazu nötig waren, zu Dokumentationszwecken auf der Rückseite der Masonittafel. Dabei entwickelte er mit der Zeit ein Schema, das er immer genauer ausarbeitete. Notierte er bei den frühen Werken kaum mehr als den Titel und das Jahr wie seine Signatur »Albers«, so hatte er bis Ende der 1950er Jahre ein System entwickelt, das kaum mehr eine Frage offen ließ.

Beginnend mit dem Titel des Bildes und seiner Größe, fuhr er sodann fort, die Grundierung und ihre Zusammensetzung aufzulisten und in wie vielen Schichten sie aufgetragen wurde. Bei den *Adobes* wie auch den *Homages* folgt nun die Angabe zu den benutzten Farbtönen beginnend mit der Nennung der Reihenfolge, in der er die Farben auflistet. Dies ist bei den *Adobes* weniger streng gelöst als bei den *Homages*, wo er notiert: »Painting: paints used – from Center:«. Dann nennt er die verwendeten Farben plus Hersteller dahinter in Klammern in der Reihenfolge, in der das Bild auch gemalt wurde, von innen nach außen.⁷⁰

Durch diese Akribie können wir heute bei der Betrachtung seiner Bilder nachvollziehen, ob das, was wir sehen, auch auf der Rückseite beweisbar ist. Handelt es sich wirklich um exakt dieselbe Farbe? Oder sind die Farben überraschenderweise gleich, stammen nur von einem anderen Hersteller? Ein Kunstgriff, den Albers mit den Jahren öfter anwandte. Denn waren in den frühen Jahren die Farbkompositionen noch gegensätzlicher und dissonanter, so lassen sich in den späteren Jahren wesentlich subtilere und feinere Farbzusammenstellungen beobachten.

Zugaben zu den Pigmenten wie etwa Grumbacher ZEC, ein Gel, das die Trocknungszeit verkürzte, Angaben zu Größe der Farbtube oder ihr Alter und Übermalungen einzelner Felder sind neben der Auflistung ebenfalls vermerkt oder wurden später hinzugefügt.

Nach den Farbangaben folgt regelmäßig eine Passage, die festhält, wie die Farbe aufgetragen wurde. In den meisten Fällen lautet sie »all in one primary coat; all directly from the tube«. Kommen einige der Farben nicht direkt aus der Tube und wurden entweder gemischt, oder ihnen wurde zuvor auf Löschpapier das Öl entzogen, fällt die Angabe » all directly from the tube« weg oder er notiert explizit, welche Farben er direkt verwendet hat. Wurden mehrere Schichten einer Farbe aufgetragen, um eventuell einen deckenderen Auftrag zu erzielen oder hat er später etwas übermalt, notiert er auch dies: »Aureolin got second coat of the same color« oder »Center overpainted with Mars Black (Winsor + Newton)«. Alsdann folgen abschließend die Angabe zum Firnis, seiner Zusammensetzung oder Marke und meist die Signatur dessen, der ihn aufgetragen hat mit Datum. Es ist in den meisten Fällen so, dass derjenige, der das Werk firnisste, die Angabe selbst hinzufügte; zu sehen an einer anderen Handschrift. Albers notierte dann meist nur »Varnish:« und ließ den Platz daneben für die Notiz frei. Es gibt außergewöhnlich viele Werke in der Bottroper Sammlung, in denen die Angabe zum Firnis ausgelassen wurde. Eventuell hat Albers den Eintrag vorbereitet, denn fast immer ist bereits »Varnish:« vornotiert und es wurde nach dem Schlussüberzug nicht mehr ergänzt um was und wen es sich handelte. Dass bei diesen Bildern die Farbfläche nicht abschließend behandelt wurde, ist wenig wahrscheinlich. Neuerliche Firnisaufträge sind ebenso vermerkt wie eine Signatur des Künstlers mit Entstehungsjahr unter all seinen Angaben. In manchen Fällen findet sich die Signatur sogar gedoppelt, zusätzlich noch einmal oben unter dem Titel des Werks, bevor die eigentliche Auflistung der Materialien beginnt.⁷¹

<12>

Es ist davon auszugehen, dass Albers erst nach kompletter Fertigstellung eines Werks einen Titel vergab.⁷² Bei seiner Serie der *Homages to the Square* ist zu beobachten, dass er den Serientitel *Study for Homage to the Square* oder *Homage to the Square* schon mit seiner Herstellungsdocumentation einschreibt und mit einem Doppelpunkt versieht, nach dem der spezifische Werktitel folgen soll. In vielen Fällen ist der »persönliche Titel« größer, in anderem Stift oder etwas versetzt geschrieben. Es scheint, als sei dies nicht in einem Zuge geschehen, sodass er wohl später hinzugefügt wurde. Nur so ist auch zu erklären, dass er bereits einen Doppelpunkt setzt, um fortzufahren, aber schlussendlich doch keinen aussagekräftigen Werktitel findet und es auslässt. So finden sich in der Bottroper Sammlung auch einige Werke, die keinen abschließenden Titel erhalten haben.

Die spezifischen Titel sind zumeist beschreibender Natur wie etwa *Variant / Adobe: 4 Central Warm Colors Surrounded by 2 Blues*, oder *Variant/Adobe: Rose and Pink around*

Ochre and Reds. Einen Schritt weiter geht Albers mit Titeln wie *Study for Homage to the Square: Glowing Center* oder *Study for Homage to the Square: Blue Look*. Diese Titel sind keine reine Beschreibung mehr, sondern sind in gewisser Art und Weise qualitativ oder interpretativ. Albers weist seinen Werken Adjektive zu, sie ›glühen‹, sind ›zapfentragend‹, ›tief‹ oder ›erweitert/verstärkt‹, was sich jeweils auf die erzeugte Farbstimmung, –qualität oder –aktivität anwenden lässt. Bei *Study for Homage to the Square: Glowing Center* hat man bei der Betrachtung wirklich das Gefühl, das mittlere orangene Quadrat glühe von innen heraus und *Study for Homage to the Square: Coniferous* beschreibt sehr anschaulich die gesehene grün-braune Farbstimmung eines zapfentragenen Nadelwalds. Gleiches gilt für Werke, die einen substantivischen Titel tragen, wie etwa *Study for Homage to the Square: Corona*, *Study for Homage to the Square: Reticence* oder *Homage to the Square: Abundance*. Hingegen sind Beispiele wie *Homage to the Square: Hope Again* oder auch *Study for Homage to the Square: Spring Promise* eher assoziativer Natur. Mit Hoffnung, Frühling, oder vielleicht auch einem Versprechen verbindet man allgemein die Farbe Grün. *Study for Homage to the Square: Old Gate* oder *Study for Homage to the Square: Thaw* lassen sich immer noch nachvollziehen, wenn man sich vor den Werken ein altes rostiges Tor oder den grünlich-grauen Schimmer eines Tautropfens auf einer frühmorgendlichen Wiese vor Augen ruft. Albers suggeriert dem Betrachter damit ganz bestimmte Bilder, lenkt ihn in eine gewisse Richtung, überlässt es aber immer der Assoziation des Einzelnen, die Verbindung mit dem Bild im Kopf, das der Titel eines Werkes hervorruft, mit dem Werk selbst, das heißt mit der Farbstimmung herzustellen.

Zuletzt scheint es noch Werktitel zu geben, die allein Albers Vorstellungen, Gefühlen oder Erinnerungen entsprungen scheinen und für den außenstehenden Betrachter nicht auf direktem Weg mit dem Bildbefund zu verbinden sind wie etwa *Homage to the Square: Elected I* oder *Study for Homage to the Square: Impartial*. Diese Beispiele überlassen es ganz der Phantasie des Betrachters, eine eigene Vorstellung vom Werk zu entwickeln.

Die Werktitel sind nicht unabdingbar zum Verständnis eines Gemäldes von Josef Albers. Man sollte sie vielleicht eher als einen Anstoß oder einen Einblick in die Psyche des Künstlers betrachten. So sagen die Titel auch viel über den Künstler und Menschen Albers aus. Sie sind nie übertrieben oder schwärmerisch bei allem Schwelgen in Farben. Sie haben ihre ganz eigene, lyrisch-nüchterne Qualität, die sich genauso im Bildbefund spiegelt, in den verschwenderisch schönen Farbkombinationen in dieser völlig nüchternen und strengen Form wie auch in der Person Albers, dem disziplinierten Kunstarbeiter, der alles kontrolliert: von der Lichtsituation in seinem Atelier bis zur endgültigen Rahmung seiner fertigen Werke und gleichzeitig ein wahres Feuerwerk der Farbe entfacht.

<13>

Albers' Werke erscheinen uns so mathematisch geplant, fast unter Laborbedingungen entstanden, wissenschaftlich dokumentiert in seinen Notizbüchern, in seinen in die Farbe geritzten Studiennotizen und peinlich genauen Angaben auf den Gemälderückseiten. Der künstlerische Eingriff wird so gut wie völlig ausgeblendet, um möglichst genau nachvollziehen zu können, wie die Farbkombinationen wirken. Doch beim Betrachten seiner Werke hört die objektive Kontrolle seiner Experimente auf und hier beginnt die subjektive Wahrnehmung jedes Einzelnen. Aber auch dies gehört zur Kalkulation des Künstlers. Denn, »das Vieldeutige anzunehmen und sich daran zu erfreuen, ist die zentrale Botschaft seiner im ›Labor‹ entwickelten Poesie«. ⁷³

Trotzdem, die *Homages to the Square* oder die früheren *Adobes* sind keine reinen Farbexperimente. Ihnen wohnt eine weitere Dimension inne, die über bloße Aneinanderreihung von Farben hinausgeht. Und so aseptisch sie manchmal auf uns wirken, so sehr spricht die Farbe für sich; aber aus ihr spricht bei aller Zurückhaltung auch immer die Hand des Künstlers und damit Josef Albers selbst.

¹ Es existieren vereinzelte Beispiele Albers' Kunst auf anderen Medien wie Holz oder Leinwand.

² »Ich habe viel von meinem Vater, sehr viel und von Adam, das ist alles... Ich komme aus einer Handwerkerfamilie. Mein Vater kannte die Methoden, die Kniffe und er hat sie mir beigebracht. Er hat alle elektrischen Leitungen in unserem Haus gelegt. Er machte Klempnerarbeiten, schliff Glas, bemalte Glas, alles. Er war ein so praktisch veranlagter Mensch. Ich war bei vielen seiner Arbeiten dabei, und ich lernte, sie ihm abzuschauen.« Nicholas Fox Weber: »Der Künstler als Alchemist«, in: Josef Albers. Eine Retrospektive, Ausst.kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1988, S. 15.

³ »Am interessantesten für mich war mein Studium der Maltechnik bei Max Doerner. [...] Er war sehr berühmt. Er schrieb dieses bekannte Buch über Malmaterial. Er war wirklich kompetent. « (»But what was more interesting for me was I studied painting technique with Max Doerner. [...] He was very famous. He wrote that famous book on Painting Materials. He was really competent.«), Interview mit Josef Albers, in der Zeit vom 22. Juni bis zum 5. Juli 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-josef-albers-11847> (abgerufen am 10.8.2012).

⁴ »Und die Betonung des Materials und seiner Eigenschaften, ist mein Beitrag. « (»And the emphasis on material, especially its capacity is my contribution.«), Ebenda.

⁵ Nicholas Fox Weber in einem Gespräch mit Ernst Hans Gombrich, London, den 21. Februar 1987, Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 18.

⁶ Ebenda, S. 15-16.

⁷ Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 14.

⁸ Archiv der Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut, USA, II. G. 64.4 (im folgenden JAAF Archive II. G. 64.4.)

⁹ Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 37.

¹⁰ Elaine de Kooning: Albers paints a picture, in: Art News 49, 1950, S. 40 – 43, 57 – 58, bes. S. 57.

¹¹ Kurt Wehlte: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Freiburg 2009 (Neuaufgabe), S. 30f.

¹² JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

Albers malte auf dem, dessen er habhaft werden konnte. Frühe Werke entstanden auf Schallplattenhüllen und in der Bottroper Sammlung existiert eine Homage auf Aluminium als Bildträger.

¹³ »Whereas I first seized the smooth side of Masonite, later I preferred the rougher back as it provides more tooth for the paint«, JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

¹⁴ Patricia Garland postuliert in ihrem Artikel »I could paint that!... Forgery of an Homage to the Square«, in: AIC Paintings Specialty Group Postprints, Bd. 20, S. 83, dass die ›frühen‹ Homages auf der glatten Seite der Masonitplatte ausgeführt wurden und er sich in den späten Fünfzigern der rauen Seite zuwandte.

¹⁵ JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

¹⁶ Dabei handelt es sich um *Discant A und D*, 1934, *Study to Kinetic*, 1943, *Kinetic VIb*, 1945, *Franciscan*, 1948 und *Variant*, 1955.

¹⁷ Patricia Garland: »I could paint that!... Forgery of an Homage to the Square«, in: AIC Paintings Specialty Group Postprints, Bd. 20, Washington D.C. 2008, S. 83.

¹⁸ Patricia Garland: Josef Albers. His paintings, their materials, technique and treatment, in: Journal of the American Institute of Conservation 22, Bd. 2, 1983, S. 64.

Vgl. auch Kurt Wehlte zum Grundieren von Tafeln, Wehlte 2009, S. 62 (wie Anm. 11)

¹⁹ Vgl. JAAF Archive II. G. 64.4.; Patricia Garland spricht auch von einem »Wehlte-Ground«.

²⁰ JAAF Archive II. G. 64.4 (wie Anm. 8) und Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 63.

²¹ Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 63-64.

²² Vgl. JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

²³ Vgl. Glossar zur spätmittelalterlichen Buchmalerei und Buchherstellung, <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digi/glossar/s-u.html#S>, (abgerufen am 16.08.2012).

²⁴ Eugen Gomringer: Josef Albers, Starnberg 1968, S. 104.

²⁵ Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 21; Kelly Feeney: Josef Albers. Works on Paper, Alexandria 1991, S. 54 und 59.

²⁶ Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 33.

²⁷ Ebenda, S. 14.

²⁸ Gomringer 1968 (wie Anm. 24), S. 137.

²⁹ Vgl. Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 62-63. Albers bemalte die größten Formate von 121 x 121 cm erst ab dem Jahr 1958. Bis dahin war sein größtes Format 101,6 x 101,6 cm. 109,2 x 109,2 cm. Nach dem Warum gefragt, antwortete er in seiner gewohnt lakonischen Art: »Warum nicht? Wir bekamen eben einen größeren Wagen«.

³⁰ Gomringer 1968 (wie Anm. 24), S. 137 und Garland 2008 (wie Anm. 17), S. 83.

³¹ Katherine Kuh: The Artist's Voice. Talks with seventeen artists, New York 2000, S. 11.

³² de Kooning 1950 (wie Anm. 10), S. 40.

³³ Ebenda, S. 42.

³⁴ Ebenda, S. 57.

³⁵ Jeannette Redensek: »Color study for a Homage to the Square, n.d.«, in: Josef Albers: Minimal Means Maximum Effect, Ausst.kat. Kaohsiung Museum of Fine Arts, hg. Von Oliver Barker, Kaohsiung City 2010, S. 198-201.

³⁶ de Kooning 1950 (wie Anm. 10), S. 58.

³⁷ Ebenda, S. 40.

³⁸ »I want to make my work as neutral as possible.«, Ebenda.

³⁹ Ebenda, S. 58.

⁴⁰ Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 15-16.

⁴¹ de Kooning 1950 (wie Anm. 10), S. 58.

⁴² Ebenda.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 65.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ »All mixing is a subtractive measure, costing some loss of color and light«, Josef Albers in: de Kooning 1950 (wie Anm. 10).

⁴⁷ Vgl. beispielsweise Garland 2008 (wie Anm. 17), S. 84 und Gomringer 1968 (wie Anm. 24), S. 103 - 104.

⁴⁸ JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

⁴⁹ Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 64.

⁵⁰ de Kooning 1950 (wie Anm. 10), S. 58.

⁵¹ Redensek 2010 (wie Anm. 35), S. 201.

⁵² JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

⁵³ Vgl. Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 65; Albers hat in Bottrop nachweislich auch beispielsweise weniger qualitätvolle Farben der Hersteller Marabu oder Lukas verwandt, die zum Einsteigersegment gehören.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda; vgl. auch Garland 2008, S. 84.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8), S. 67.

⁵⁹ Garland 2008 (wie Anm. 17), S. 84-85.

⁶⁰ Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 65.

⁶¹ Ebenda.

⁶² Gespräch mit Dr. Jeannette Redensek, The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut, USA.

⁶³ Vgl. Garland 1983, (wie Anm. 18), S. 66 und Garland 2008, (wie Anm. 17), S. 85.

⁶⁴ Patricia Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 66.

⁶⁵ Für diesen und auch viele andere Vorschläge und Anmerkungen sei Dr. Jeannette Redensek von der Josef and Anni Albers Foundation, USA herzlich gedankt!

⁶⁶ de Kooning 1950 (wie Anm. 10), S. 58.

⁶⁷ Patricia Garland 2008 (wie Anm. 17), S. 85.

⁶⁸ Kuh 2000 (wie Anm. 31), S. 20.

⁶⁹ JAAF Archive II. G. 64.4. (wie Anm. 8)

⁷⁰ Die Art seine Bilder zu malen, begründet sich in einer handwerklichen Erfahrung, die Josef Albers schon im Kindesalter machte. Sein Vater brachte ihm bei, wie man eine Tür lackiert: von innen nach außen, so beschmutzt man sich nicht die Hemdsärmel. Vgl. Garland 1983 (wie Anm. 18), S. 64-65.

⁷¹ Albers' Werke sind oft sogar dreifach signiert. Vorne auf der Malschicht findet sich rechts in der unteren Ecke ein A mit der Jahreszahl. Seltener findet man nur mit A signierte Werke oder gar keine Signatur vorn.

⁷² Fox Weber 1988 (wie Anm. 1), S. 42.

⁷³ Ebenda, S. 43.